

Del dibujo de objetos al dibujo como objeto. El modelo de Beuys

Antonio RABAZAS ROMERO
UCM

Resumen

En este artículo se estudian las estrategias conceptuales puestas en marcha en la obra dibujística de Joseph Beuys. Se utiliza una metodología semiótica y estructural frente a planteamientos históricos y estéticos. Se propone, por tanto, un análisis de las principales operaciones empleadas por Beuys y de las relaciones entre ellas, lo que nos permite distinguir las siguientes estrategias: dibujo indicial e icónico, dibujo como sistema de reflexión y el dibujo del —sistema de dibujo— con otros campos del conocimiento.

Palabras clave: Dibujo. Epistemología del arte. Estrategias conceptuales. Proyecto artístico. Acciones. Fluxus.

Abstract

In this paper, we study the conceptual strategies started by Joseph Beuys in his drawings. We apply a semiotic and structural methodology opposite to historical and aesthetic raisings. We then propose an analysis of the principal operations used by Beuys and of the relations between them; this allows us to distinguish the following strategies: index and icon drawing, the drawing as a system of reflection and the drawing of the —drawing system— with other fields of knowledge.

Key words: Drawing. Epistemology of Art. Conceptual strategies. Artistic Project. Actions. Fluxus.

“El dibujo para mí existe ya en el pensamiento. Si los significados completos e invisibles del pensamiento no están en una forma, nunca resultará un buen dibujo.

Mi idea sobre los dibujos, como una forma especial de pensamiento materializado es la siguiente:

Son el principio del cambio de la condición material del mundo a través, por ejemplo, de la escultura, de la arquitectura, de la mecánica o de la ingeniería, donde el dibujo no se reduce sólo a la concepción artística tradicional”

*Entrevista de Bernice Rose con Joseph Beuys.
18 de Junio, 1984. Düsseldorf.*

BEUYS: LA FORMA COMO SISTEMA

El lenguaje gráfico de Beuys se produce dentro de una fuerte interrelación con el arte europeo del dibujo. Su obra constituye un importante repertorio de estrategias del dibujo actual, tanto en cantidad —son miles los dibujos, apuntes, partituras y diagramas dejados en cuadernos y en hojas sueltas—, como en diversidad de técnicas, reflexiones y escritos dibujísticos. Es también una muestra de un entendimiento del dibujo como un vocabulario que funciona como un SISTEMA fluido y evanescente que genera sus propias reglas internas.

“Los dibujos cumplen lo que Gehlén exigía del arte: estar saturado de reflexión”¹, es decir, la fantasía y la imaginación sólo son posibles desde la “verdad”.

De hecho, el material de sus dibujos es tradicional: el papel, las líneas, las aguadas, los signos, los sellos, las marcas, las roturas del papel, los solapes y los collages son elementos que se pueden encontrar al principio de su produc-

¹ Hans van der Grinten en su texto *Joseph Beuys ante la tradición* cita esta frase sin hacer ningún comentario sobre ella. La extraigo por la aparente contradicción que surge al contemplar los dibujos de Beuys, buscando componentes estéticos e intentando reflexionar sobre ellos desde las categorías estéticas como composición, figura fondo, etc. Catálogo exposición *Joseph Beuys*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, pág. 13.

ción y al final de la misma. En lo fundamental, sus dibujos son lineales, precisos y simples, despojados de retórica formal, impersonales, asépticos, como los dibujos científicos, llenos de intensidad y complejidad retenida. En cuanto a la temática, no hay en este repertorio temas claros y precisos, más bien, los temas se deslizan y disuelven en series y múltiples variaciones que se abandonan y retoman a lo largo de toda la vida de Beuys, son campos de fuerzas que se autoalimentan de los precedentes Pero más importante que los materiales y las propias técnicas de dibujo nos parecen las estrategias puestas en marcha para dibujar.

Primer problema ¿cómo saber cuáles son esas estrategias?

Quizás hayamos ido demasiado deprisa, qué tal si conocemos un poco a Beuys.

LA LISTA DEL DESORDEN. ¿QUIERES CONOCER A BEUYS?

Estrategia 1

Lee su biografía.

Si contestas: No me he explicado bien, en realidad quiero conocer la obra de Beuys.

Estrategia 2

Confecciona una lista con *palabras-clave*, recurrentes en sus declaraciones, escritos, títulos de obras, materiales que usa y modelos de los que parte.

Se ha confeccionado ésta: podría tener mayor o menor extensión, nos dejamos cosas que quizá deberían estar, pero lo importante es que estamos utilizando la misma estrategia que Beuys utilizaba para la resolución de sus problemas. Puede que esto no nos ayude a saber qué clase de tipo era BEUYS, pero sí a saber cómo organizaba su pensamiento por medio de sus dibujos.

Chaleco	Plasticidad		Vitrina
Camilla	Química		Artista
Bastón		Economía	Hombre
Sombrero		Política	Rincón
Fieltro	Roble	Metáfora	Sello
Madera	Evolución	Mensaje	Utopía
Cruz	Calor	Enseñanza	Antropología
Grasa	Plomo	Social	Trabajo
Arcilla	Piano	Alma	Creatividad
Papel	Pizarra	Medicina	Naturaleza
Miel	Diagrama	Persuasión	Arte
Cobre	Dibujo	Magia	Cultura
Paja	Mujer	Jefe	Fecundidad
Beize	Cristo	Vida	Femenino
Grafito	Pasión	Muerte	Iniciación
Oro	Sufrimiento	Nacimiento	Resurrección
Liebre	Curación	Cabellos	Emisor
Ciervo	Sangre	Transformación	Receptor
Conejo	Sedimento	Filtro	Batería
Cordero	Residuo	Purificación	Capas
Coyote	Acción	Herida	
Abeja	Cera	Lavatorio	
Cisne	Materia	Transparencia	
Piel	Orgánico	Despliegue	
Bronce	Organización	Flecha	
Piedra	Inspiración	Lista	Corriente
	Mito		Fundamentos
	Gesto		
	Cuerpo	Sonido	
		Raiz	
Informe	Rito	Traje	
	Respiración	Música	
	Energía	Partitura	

Para Beuys esto que acabamos de hacer era muy importante. Una lista es, en esencia, una colección de conceptos que posee una estructura gráfica y un contenido. Es una herramienta de organización, una sucesión de conceptos escritos uno junto a otro. Es también una técnica de recolección, un trabajo de campo, una extracción de datos que crea irregularidades en un campo amorfo, extrae orden del desorden. Si se tiene la paciencia de leerla con reposo conoceremos mejor el «campo» llamado Beuys.

Los datos en bruto pueden ser susceptibles de una elaboración posterior con diferentes grados, jerarquías y niveles que van desde la simple ordenación alfabética, a las listas ordenadas según la naturaleza de sus contenidos o a la clasificación por características y propiedades que posean los elementos de la lista. Acabamos de emplear dos términos, ordenación y clasificación, que no significan lo mismo, es importante distinguir entre ordenar y clasificar.

Ordenar es establecer una jerarquía bajo la aplicación de una regla. Si ordenamos una lista alfabéticamente, la regla es la aplicación del orden alfabético a la posición de los elementos de la lista.

Por ejemplo la lista anterior quedaría ordenada así:

Abeja	Conejo	Filtro
Acción	Cordero	Flecha
Alma	Corriente	Fundamentos
Antropología	Coyote	Gesto
Arcilla	Creatividad	Grafito
Arte	Cristo	Grasa
Artista	Cruz	Cuerpo
Bastón		Cultura
Batería		Curación
Beize		Despliegue
Bronce		Diagrama
Cabellos		Dibujo
Calor		Economía
Camilla		Emisor
Capas		Energía
Cera		Enseñanza
Chaleco		Evolución
Ciervo		Fecundidad
Cisne		Femenino
Cobre		Fieltro

Joseph BEUYS,
Zwei Fraülein mit leuchtendem Brot, 1966.

	Plasticidad
	Plomo
	Política
Liebre	Purificación
Lista	Química
Madera	Raíz
Magia	Receptor
Materia	Residuo
Medicina	Respiración
Mensaje	Resurrección
Metáfora	Rincón
Miel	Rito
Mito	Roble
Muerte	Sangre
Mujer	Sedimento
Música	Sello
Nacimiento	Social
Naturaleza	Sombrero
Orgánico	Sonido
Organización	Sufrimiento
Oro	Trabajo
Paja	Traje
Papel	Transformación
Partitura	Transparencia
Pasión	Utopía
Persuasión	Vida
Piano	Vitrina
Piedra	
Piel	
Pizarra	

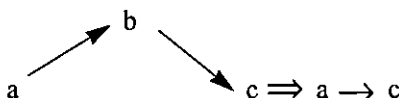


Una *relación de orden* presenta las propiedades:

Reflexiva: $a \rightarrow a$

Antisimétrica: $a \rightarrow b; b \rightarrow a \Rightarrow a = b$

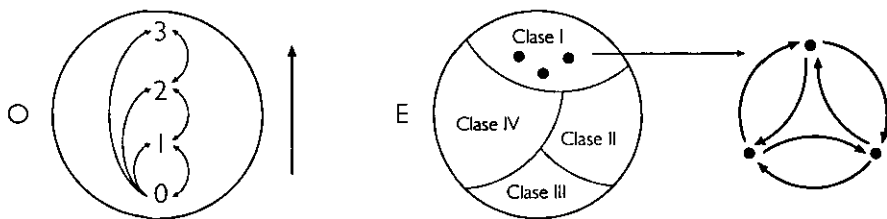
Transitiva:



($a \rightarrow b$ indica que el elemento «a» está por debajo del elemento «b» bajo la relación de orden).

El símbolo usual del orden en matemáticas es « \leq » e indica que un elemento no puede intercambiar su posición con respecto a otro. Orden $\Rightarrow a \leq b$. Vida siempre estará antes que vitrina en una ordenación alfabética.

Hay otras ordenaciones posibles, por ejemplo, palabras ordenadas por número ascendente de letras, o por número ascendente de sílabas, etc., ... incluso se podría ordenar la lista de manera aleatoria y, aún en este caso, el resultado constituye un diagrama, un diagrama de una estructura «aleatoria» a la cual ejemplifica y que puede ser usado instrumentalmente en otro tipo de ordenaciones.



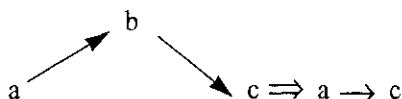
Una *clasificación*, o *relación de equivalencia*, es la división que resulta de repartir los elementos de un conjunto en subconjuntos de acuerdo con su valor, propiedades o características. A estos subconjuntos se les denomina «clases» y los elementos de una clase se consideran «equivalentes». Si en el conjunto de obras de arte, tenemos en cuenta el material sobre el se ha realizado cada obra, en la clasificación resultante, dibujos, planos, aguafuertes, pintura, collages, aún siendo obras de técnicas muy distintas, son equivalentes por estar hechas sobre papel. Si en el conjunto de los materiales artísticos se considera el comportamiento frente al agua, todos los productos que contengan «mediums» grasos, como el óleo y las tintas litográficas, pertenecen a la misma clase, la de materiales que repelen el agua. La relación de equivalencia presenta las mismas propie-

dades que la ordenación excepto que posee la propiedad simétrica en vez de la antisimétrica:

Reflexiva: $a \hookleftarrow$

Simétrica: $a \rightarrow b \Rightarrow b \rightarrow a$

Transitiva:



(en este caso, $a \rightarrow b$ indica que el elemento «a» está relacionado con el elemento «b» según la relación de equivalencia).

El símbolo de equivalencia habitual en matemáticas es « \equiv ». Tendríamos así que «dibujo \equiv grabado» (dibujo es equivalente a grabado) y ambos pertenecen a la clase «obra sobre papel» en la clasificación según el material base de una obra.

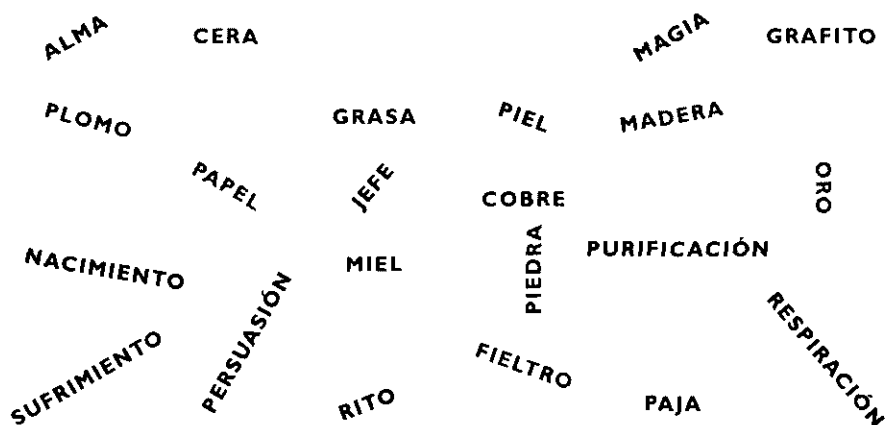
Una vez confeccionada la lista, existe un nivel superior que se refiere a la lista como conjunto que, a su vez, puede ser un elemento de un conjunto de listas. A modo de ejemplo, podríamos clasificar la lista de palabras precedente en atención a su origen según las tres realidades de Popper: Naturaleza (inanimada, animada, artificial), Lenguaje (conceptos) y Sujeto.

INANIMADA	ANIMADA	ARTIFICIAL	LENGUAJE	SUJETO
Cera	Abeja	Batería	Acción	Alma
Cobre	Ciervo	Camilla	Calor	Curación
Fieltro	Cisne	Chaleco	Cuerpo	Herida
Grafito	Cordero	Sombrero	Diagrama	Jefe
Grasa	Coyote	Cruz	Dibujo	Magia
Madera	Cuerpo	Filtro	Energía	Nacimiento
Miel	Hombre	Piano	Enseñanza	Persuasión
Oro	Liebre	Pizarra	Evolución	Piel
Paja	Mujer	Residuo	Plasticidad	Purificación
Papel	Raíz	Rincón	Partitura	Respiración
Piedra	Roble	Sello	Política	Rito
Plomo	Sangre	Vitrina	Social	Sufrimiento

(Por brevedad, sólo hemos incluido unas cuantas palabras de la lista en esta clasificación).

Lo importante de este nivel es que permite, por ejemplo, salir fuera de la lista de Naturaleza inanimada y practicar operaciones de equivalencia con la lista Lenguaje o la lista Sujeto, por ejemplo. De estas operaciones surgen

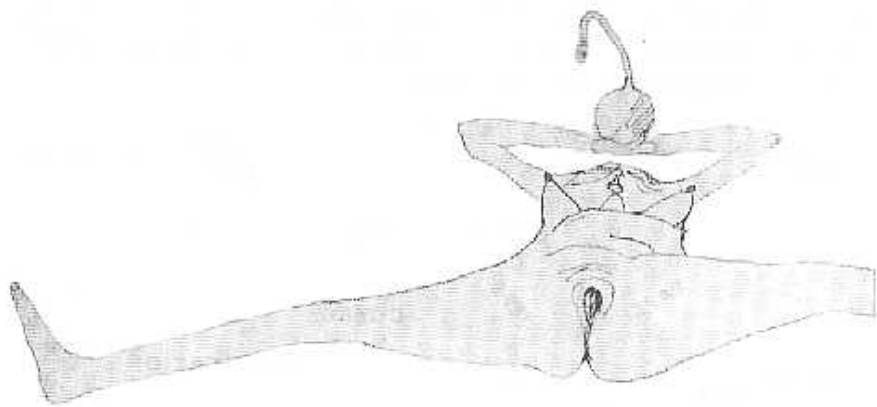
mayores niveles de complejidad en el plano semántico y no así en el sintáctico, pues siempre hay un cociente, es decir, una reducción de elementos que ayuda a la emergencia de nociones-clave.



Habría incluso otro nivel superior: observar el conjunto de listas como un elemento del conjunto de sistemas de clasificación u ordenación cuya notación no es textual, por ejemplo, la notación matemática, la musical, la gráfica, etc. Esto nos posibilitaría establecer ciertas relaciones (uniones, intersecciones, inclusiones) entre conjuntos aparentemente no combinables.

Llegados a este punto, para poder seguir con nuestro análisis, necesitamos profundizar algo más en los problemas planteados por el «Beuys-modelo».

Si sometemos a los dibujos de Beuys a una clasificación respecto a la «estrategia principal», se distinguen tres grandes bloques.



Estrategia 1

Fenómenos de Transubstanciación.

Dibujo indicial e icónico. *Señalamientos del deseo:*
la mujer desnuda.

Estrategia 2

El dibujo como *reflexión*. Partituras.
Listas.
Clasificaciones.
Equivalencias.
Guiones de acciones.

Estrategia 3

El dibujo del sistema de dibujo..... con otros campos del conocimiento.
El modelo de la ciencia.
El modelo ignaciano.
Diagramas, Fuerzas dirigidas,
Pizarras.

DIBUJO INDICIAL E ICONICO

Según la estrategia 1, hay un tipo de dibujos en Beuys (son cientos) que plantean fundamentalmente problemas de búsqueda de principios generadores.



El fenómeno de la transubstanciación, de la fluidificación de unas formas en otras, inicia procesos de transmisión alógicos y alegóricos, donde se tolera la contradicción y lo opuesto, produciéndose trasvases de propiedades y significaciones. Ejemplos de ello son la mujer-liebre, la mujer-ciervo o la mujer-ánfora. Son dibujos que suponen en la obra de Beuys un período de preparación y purificación, entendido el arte según Cage², como auto-alteración más que como auto-expresión.

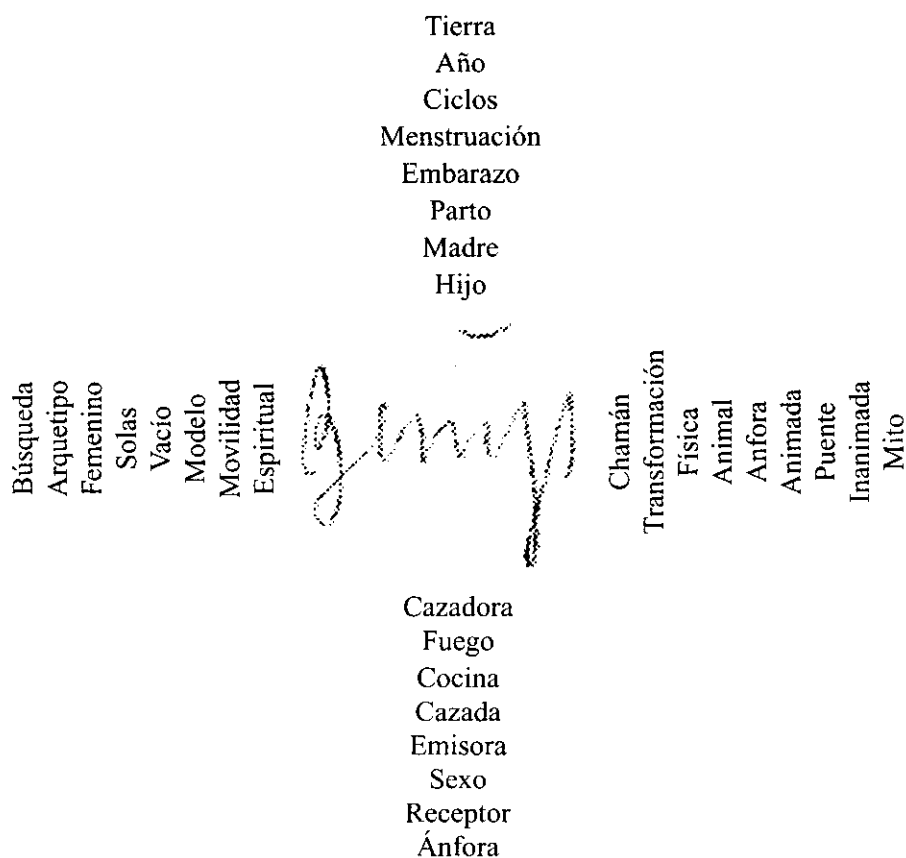
Un conjunto de éstos son canalizados a través de una estrategia del señalamiento del deseo y el recorte de éste contra un fondo vacío. Bajo este supuesto, las mujeres desnudas de Beuys constituyen una clase, junto con otras de animales, plantas y temáticas cristianas (la Piedad, cruces, crucifixión, etc.). El dibujo aquí es una herramienta que funciona como una máquina³ de obtención

² TEMKIN, Ann, *Joseph Beuys: Life Drawing*. En *Thinking is Form. The Drawing of Joseph Beuys*. New York, The Museum of Modern Art, 1993, pág. 33.

³ La técnica de señalamiento y recorte por excelencia es la fotografía. En la actitud del «mirón», el ojo se deposita sobre un fragmento de realidad objeto de su deseo y lo captura a distancia, sin experiencia directa.

de una imagen del objeto de deseo no sólo sexual, sino también del deseo de poseer una serie de propiedades fundamentales sólo manifestadas en el espíritu femenino.

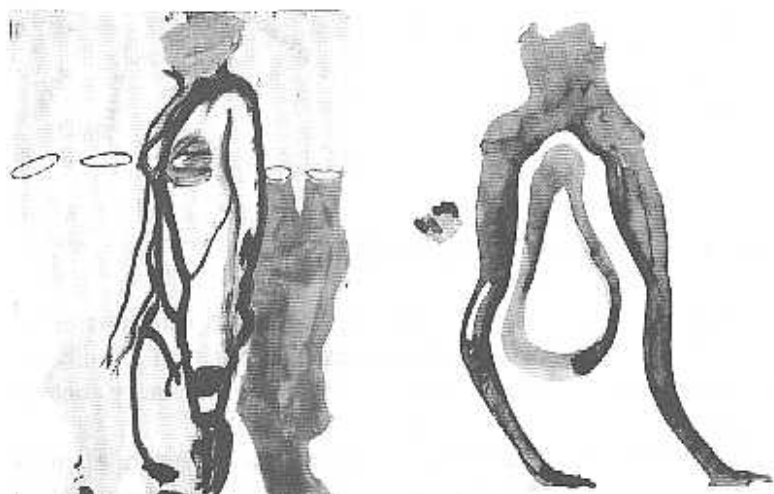
Apliquemos a la clase de dibujos elegida, las técnicas de ordenación y clasificación descritas antes. Si elaboramos una escueta lista con conceptos que surgen de las declaraciones de Beuys, obtendríamos algo así:



Una lectura lineal de la lista de arriba abajo y de izquierda a derecha nos muestra cierto sentido en la sucesión de palabras. No es una lista arbitraria, está confeccionada a partir de un texto preparatorio sacado de las opiniones, entrevistas y declaraciones del propio Beuys y, por tanto, guarda cierto orden lineal proveniente de un texto escrito con cierto sentido, es decir, es inteligible.



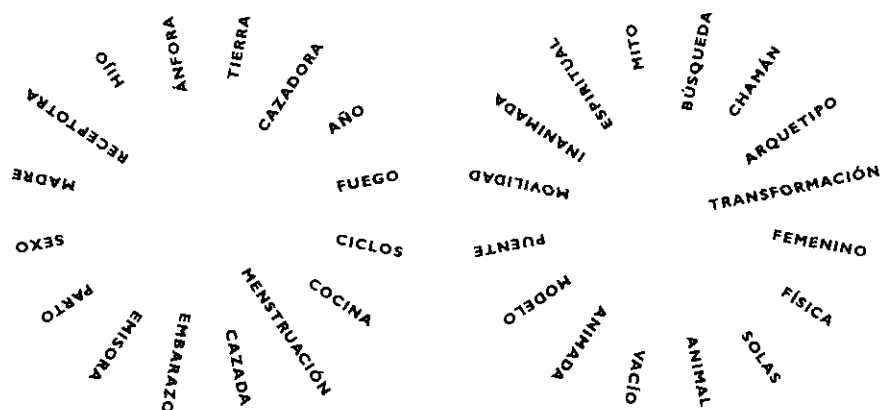
Si estableciéramos una división por clases, podríamos tener esta disposición: palabras que sugieren aspectos puramente naturales, otras que sugieren acciones dentro del medio natural, palabras que sugieren aspectos espirituales y las que conectan aspectos espirituales con el medio natural.



En un nivel superior, podemos elaborar un solo conjunto con las dos primeras listas y otro con las dos segundas. Si las disponemos en forma de círculo, obtendremos una ordenación que no tiene principio ni fin y esta forma de disponer gráficamente unos datos influye en el sentido y significado de los mismos.

En suma, estamos generando FORMAS a partir de un SISTEMA que dota de SENTIDO a unos DATOS, esto es, empezando con ciertas infraestructuras mostramos, no la solución a un problema, sino todos los pasos que nos han llevado a la misma, dejando el plano de las significaciones abierto a un proceso que implica al espectador.

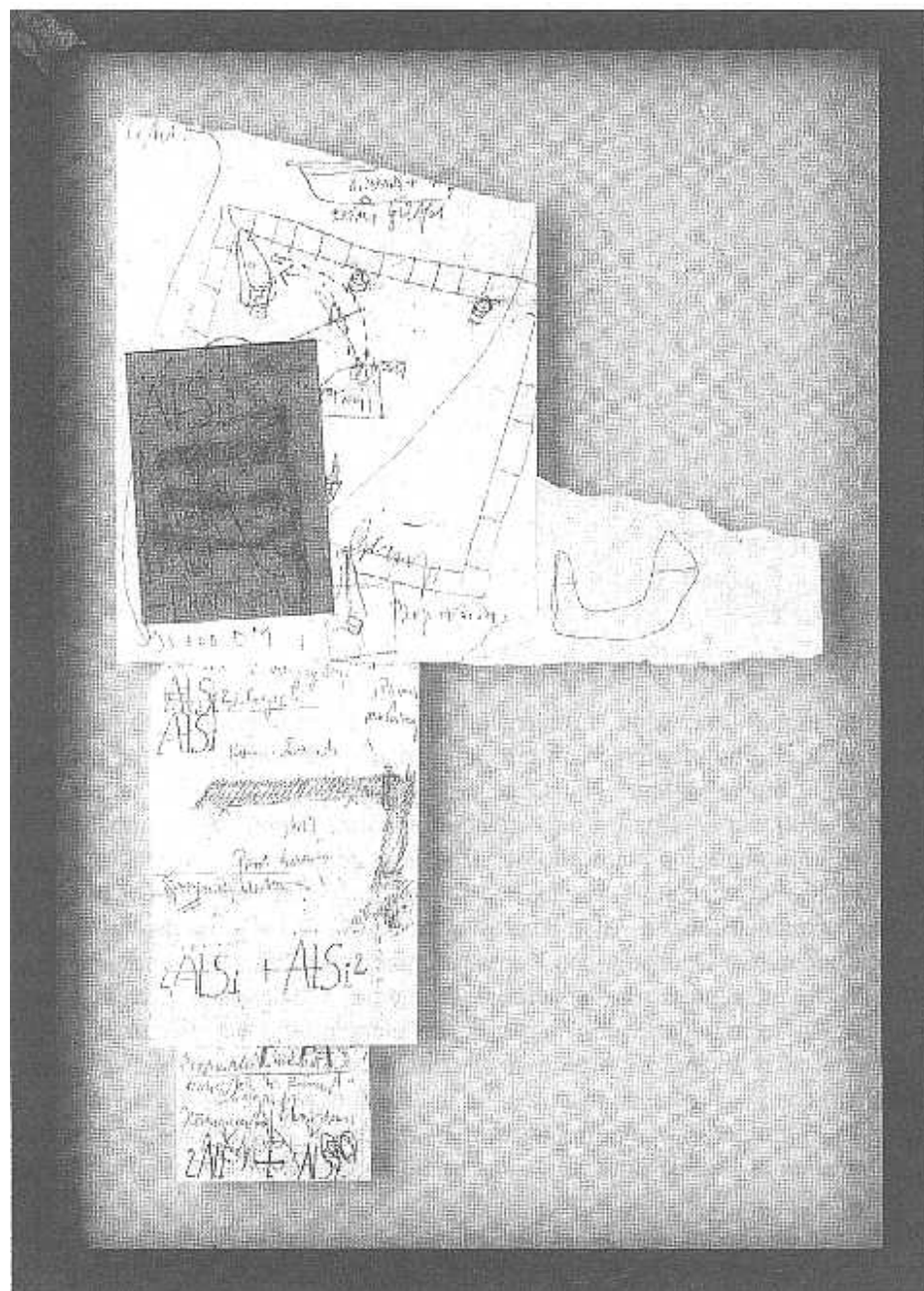
Acabamos de mostrar una estrategia de «generación de orden» de primer nivel, una serie de conceptos extraídos del entorno Beuys referido a una parte de sus dibujos, nos provee de un vocabulario conceptual para poder nombrar y describir las acciones gráficas sobre el papel. Sin este repertorio sería relativamente fácil «ver» los dibujos de Beuys, pero más difícil sería comprender la estrategia de segundo nivel que él pone en marcha, descrita a continuación.



EL DIBUJO COMO SISTEMA DE REFLEXIÓN

A comienzos de los sesenta, la temática de Beuys sufre una evolución, sus contactos con el grupo Fluxus favorecen un entendimiento del dibujo como un sistema de reflexión y síntesis, como un campo de relaciones y contexto de descubrimiento.

La *PARTITURA* provee a Beuys de una *noción-clave* para el entendimiento del dibujo como *SISTEMA*. Frente al concepto de dibujo como producto u obra





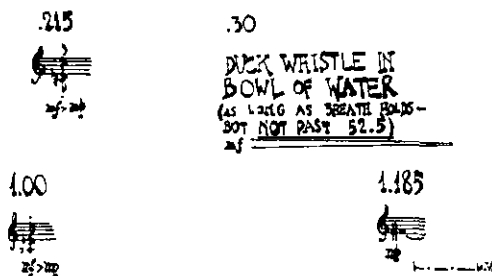
Joseph BEUYS, *Ulysses*, pág 10 -11. 1959-61.

acabada, la partitura añade la dimensión tiempo, creando un proceso dinámico⁴ en el cual, el dibujo emerge con las características de un lenguaje de notación temporal. Como señalara John Cage para sus propias partituras, la notación musical abstracta deja paso a una notación musical simbólica por medio de la forma. El ambiente fue planteado por Duchamp con sus «ready-mades», seguido por Pollock que, con su danza sobre el lienzo, con su dibujo gestual en el aire influiría notablemente en Allan Kaprow para organizar las primeras «performances». Cage unió a Duchamp con Kaprow. Organizaron «acciones» con una gran variedad de elementos, sin distinción entre medios y disciplinas. Había dibujos que podían formar parte del inventario de elementos o ser ejecutados en el momento de la acción. En todo caso los dibujos formaban parte de un espacio complejo en el cual estaban inscritos. La interacción, el recorrido y la secuencia, son nuevos problemas a añadir a los propios del dibujo de dos dimensiones. Esta problemática es llevada por Cage a sus partituras recreando, en el propio ambi-

⁴ El principio de movimiento dinámico forma parte de la *Teoría de la Escultura* expresada por Beuys, en la cual describe el pasaje del Caos a la Forma como un cambio de lugar a través de un movimiento. KOEPLIN D., *Fluxus: Bewegung im Sinne von Joseph Beuys: Plastische Bilder 1947-1970*, Stuttgart, 1990, págs. 20-35.

to del plano del papel, las mismas resonancias gráficas, que en el espacio auditivo, lo que observamos como partitura tiene una notación musical pero, a su vez, es una representación de esa notación, es música escrita-dibujada en dos sistemas notacionales el musical y el puramente gráfico. El resultado es que vemos lo que oímos y oímos lo que vemos.

Beuys deudor de Cage al igual que todo el grupo Fluxus, presenta tempranamente estas características en sus seis cuadernos titulados *Ulysses* realizados entre 1959-61.



Se observa un conjunto de dibujos que forman una “partitura” para ser leída como conjunto y una micro partitura compuesta por cada página. Como hiciera Cage, si se pretende recrear un tiempo largo de contemplación, las líneas se hacen largas y crean espacios alrededor, y si constituyen pasajes dentro del dibujo, se manifiestan cortas y fragmentadas. La ausencia casi total de referentes icónicos marca un espacio exclusivamente modulado por líneas y trazos de longitud e intensidad variable provocando unos estados de densidad equivalentes a un espacio sonoro. Beuys utiliza un método similar al empleado por Joyce: si éste produce en su escritura constantes analogías verbales a través del cruce significado-sonido de las palabras, Beuys abstrae el modelo de éste, lo convierte en un “diagrama” y lo lleva al lenguaje gráfico, demostrando su potencial de simultaneidad. Forma campos visuales en los que los grupos de líneas conforman conjuntos rítmicos y contrapuntísticos con los trazos considerados motivos. Lo que se ve es una forma de notación musical gráfica y a la vez es un campo musical.

De la partitura como noción-clave, Beuys pasa a las partituras como diagrama, las «Partituren» que constituyen guiones de sus acciones. Desde este punto de vista, los dibujos tienen más que ver con secuencias de sonidos y palabras que con estrategias puramente gráficas y visuales. Sin embargo, los trazos sobre el papel, los diagramas y los textos se constituyen en referencias y fuentes de ideas en sí mismos, formando un organismo autorreferente, totalmente independiente de la acción que lo ha creado.

Bajo estas consideraciones, la emergencia de la forma no parte de un modelo, sino de una clasificación⁵ —confección de listas— y una organización. Algunas obras que ejemplifican esta estrategia son: «*Sediment*» 1959, *Siberian Symphony, and in us... under us... landunder*, 1965, *Partitur Für «Manresa»*, 1966 y *Partitur für «24 Stunden...»* 1965-67.



En la obra «*Sediment*», Beuys pretende mostrarnos una de sus posiciones sobre la vida, asimilándola a una lista de entradas y salidas, un ciclo de metamorfosis entre muerte y renacimiento con un presente en continua transformación. Para reflejar una noción tan abstracta, se le ocurre confeccionar una lista donde enumera los residuos que genera una sociedad industrial, sus materiales (acero, petróleo...) sus usos (ungüentos, botellas...) y sus basuras (despojos de mataderos, escombros de la construcción...). Realiza tres listas de palabras escritas a pluma y tinta cruzadas por palabras pintadas con gruesos trazos de pincel al óleo. El resultado consiste en tres páginas que pueden ser leídas de

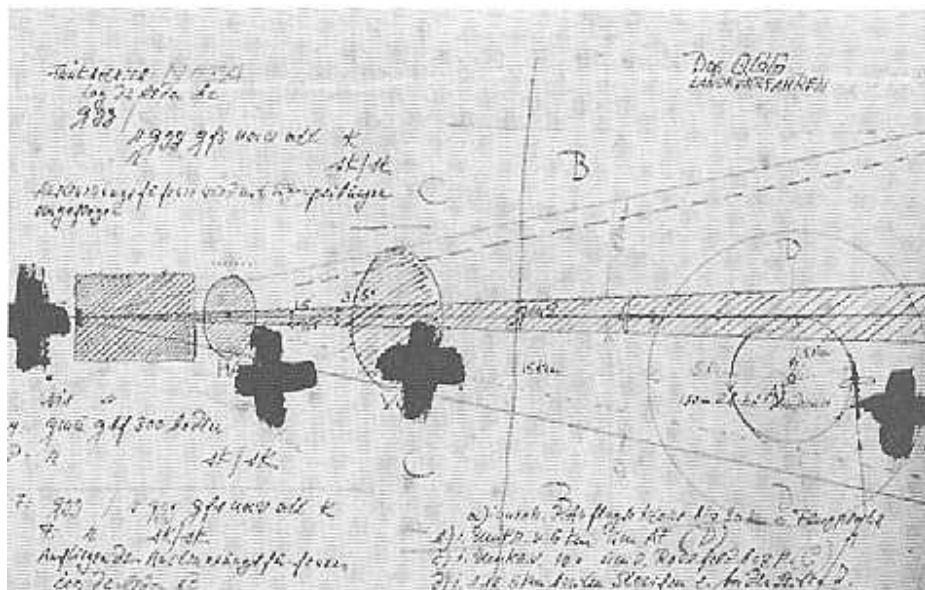
⁵ Nelson Goodman se refiere a la representación como una «cuestión de clasificación de los objetos más que de su imitación, de su caracterización más que de su copia». *Los lenguajes del arte*, op. cit., pág. 47.



forma textual y que también pueden ser vistas como una obra visual, pues poseen una organización gráfica que surge de la relación de equivalencia entre dos clases de sistemas gráficos. Por un lado, el que constituye el fondo, compuesto por unos elementos que son líneas finas y agrupadas conformando bandas verticales que tapizan el plano; sobre este fondo, otra clase de elementos gráficos, los trazos gruesos de pincel al óleo, contraponen un orden informal, orgánico, aleatorio.

El título de la obra, *Sediment*, está pintado sobre la misma. Pintar una palabra no es lo mismo que escribirla, lo que está pintado es una representación de una representación textual, el lenguaje pictórico se solapa con el textual. Beuys resuelve claramente la aparente dicotomía sobre el significado de la palabra o su forma: «Cuando escribo mi nombre dibujo»⁶. Los significados en la lengua local, el alemán, remiten a restos, basuras, residuos. La forma es un lenguaje universal, es una «muestra» o «etiqueta» del significado oculto; para el que no entienda la lengua alemana, tres hojas sueltas con unas listas y unos trazos remiten a unos restos fragmentarios de algo que no podemos contemplar pero que probablemente formará una unidad mayor.

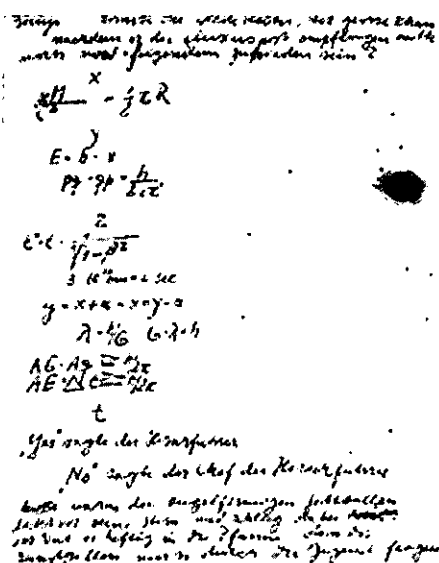
⁶ Bernice Rose recoge esta cita en *Joseph Beuys and the Language of Drawing*, New York, The Museum of Modern Art, 1993, pág. 107.



La obra anticipa el espíritu de Fluxus y lo representa, describe la técnica de clasificación, tres listas como una relación de equivalencia que no se da por establecida, sólo se muestran las clases, presentándola de una manera fluida, no como un producto terminado sino como un proyecto artístico que tiene que organizar el espectador reutilizando y reciclando las ideas.

Los sesenta suponen para Beuys una toma de posición conceptual. Siempre entendió el dibujo como «génesis» y ahora este concepto lo desliza hacia la «invención», hacia el «engendramiento» de una idea que dote de forma a las cosas.

De esta manera, a través de la notación diagramática, sus dibujos constituyen sistemas capaces de registrar las «corrientes principales», las fuerzas generadoras de las acciones que va a realizar. Para ello, junto a las listas y a los diagramas, empieza a incorporar bocetos de los objetos que va a utilizar en la acción y muestras de algún material. Su contemplación supone entrar en el meollo del proyecto, en el origen de las nociones-clave, en el acceso a los datos de partida, en su sistema de clasificación, en sus dudas y en su proceso de resolución. Si las acciones suponen una implicación física del espectador, los dibujos suponen una implicación intelectual. Las ventajas son obvias, esto permite, por ejemplo, entender la acción no por su semántica, sino por su sintaxis, es decir, observarla como un diagrama, un sistema abstracto (listas, ordenaciones, clasificaciones, clases, equivalencias), un modelo que puede ser utilizado en otro contexto como patrón de formación.



FLUXUS

Como estar boca abajo es ciertamente incómodo tenemos dos posibilidades: o le damos la vuelta a la cinta o nos damos la vuelta nosotros, observadores de lo que en ella acontece...

Arte, Individuo y Sociedad
2000, 12: 185-227

ESTRATEGIA 3. EL DESORDEN DE LA LISTA

El dibujo del *sistema de dibujo* con otros campos del conocimiento

El grupo *Fluxus* en general mostró la misma fascinación que Beuys por la confección de listas en la década de los sesenta. Nociones como igualdad e identidad, desigualdad y alteridad surgen del afán clasificatorio. La reordenación en conjuntos homogéneos y heterogéneos de conceptos, objetos y acciones, forma parte de la captación de un universo regido por los principios de ORDENAR y DESORDENAR.

Los «Stages Plays» (puestas en escena) son trabajos —fundamentalmente acciones— que Beuys realizó con el espíritu de *Fluxus*. De nuevo, las listas proveen de estructura a sus acciones: hojas mecanografiadas que contienen una lista y algunas instrucciones y dibujos. Los Stages Plays son guiones de la acción a desarrollar en el escenario y ocupan una posición intermedia entre una obra plástica entendida como forma visual autónoma y un poema visual. Podrían ser partituras (así denominó Beuys a muchas de sus piezas), esto es, un sistema notacional para el desarrollo de una acción en el tiempo.

Estas piezas entendidas de forma diagramática, es decir, como estructuras abstractas, no necesitan ni tan siquiera de una significación literal, de hecho, Kurt Schwitters⁷ en los años veinte desarrolla unas puestas en escena con la lógica del absurdo y *Fluxus* lo retoma más tarde, como «koans» dentro de su «Haiku Theater».

El Modelo «plastik»

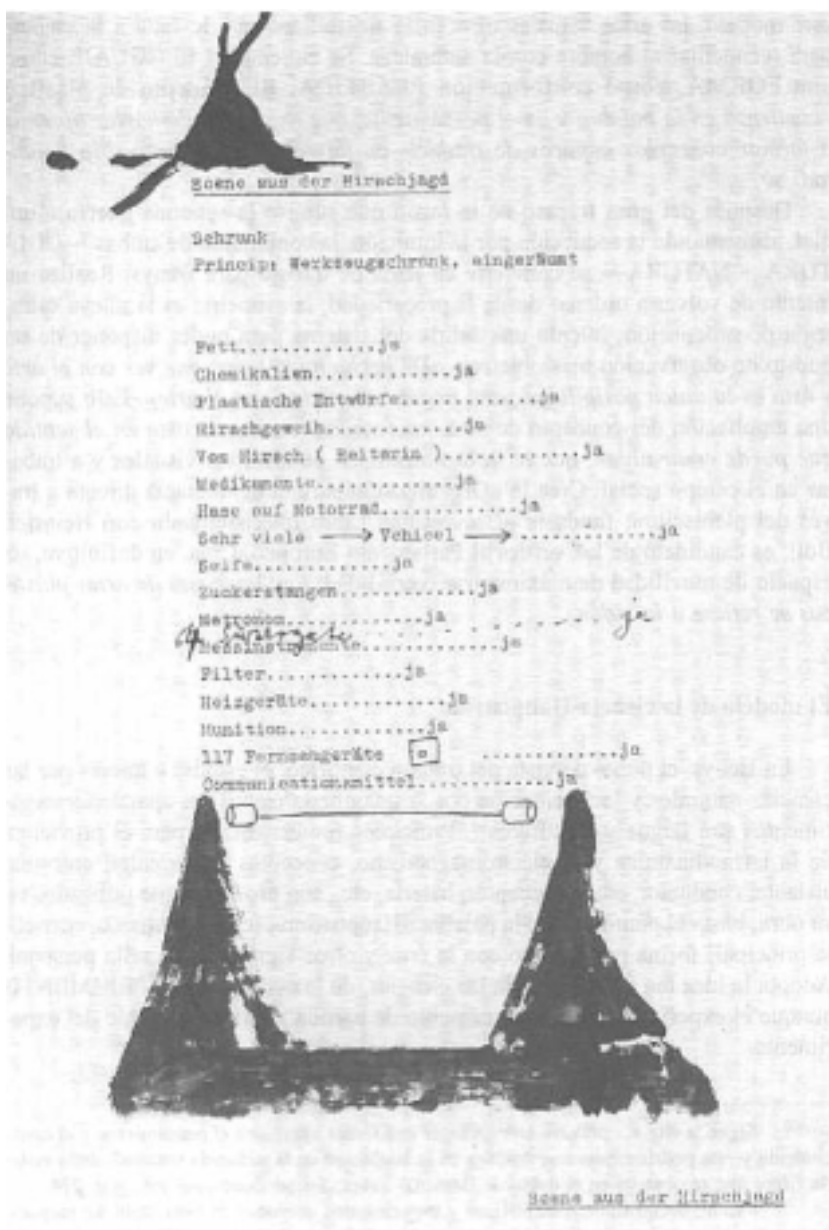
Para Beuys un espacio conflictivo es un espacio productivo.

El teatro del «Haiku» que viene de Cage a través de su maestro Suzuki, vía *Fluxus*⁸, le provee de dos nociones-clave que va a incorporar a su obra: una es la apreciación de la «incerteza» y la otra, la descarga de la retórica a los materiales y su presentación «tal como son».

Surge un concepto de MODELO \cong PLASTIK (flexibilidad) \cong BILDEN (organización, orgánico) bajo el cual las FORMAS CREAN MODELOS. Según

⁷ Algunas acciones de Schwitters están reimpresas en *Dadá y Performance*, Mel Gordon, New York, 1987, págs. 96-101.

⁸ La relación de Cage con la lógica del budismo Keaton, por medio de su maestro Suzuki, no sólo le influyó en el entendimiento de una música que imitara la naturaleza y en el descubrimiento de los «no-sonidos», sino que también fue determinante para todo el grupo FLUXUS por influencia directa de Cage.



este modelo, las artes visuales ofrecen la flexibilidad que le falta a la ciencia para reconciliar al hombre con la naturaleza. Se entiende el LENGUAJE como una FORMA, como conformación PLÁSTICA. El concepto de plástico «comienza en la palabra y en el pensamiento, que en el acto de hablar aprende a formar conceptos capaces de traducir en forma el sentimiento y la voluntad...»⁹.

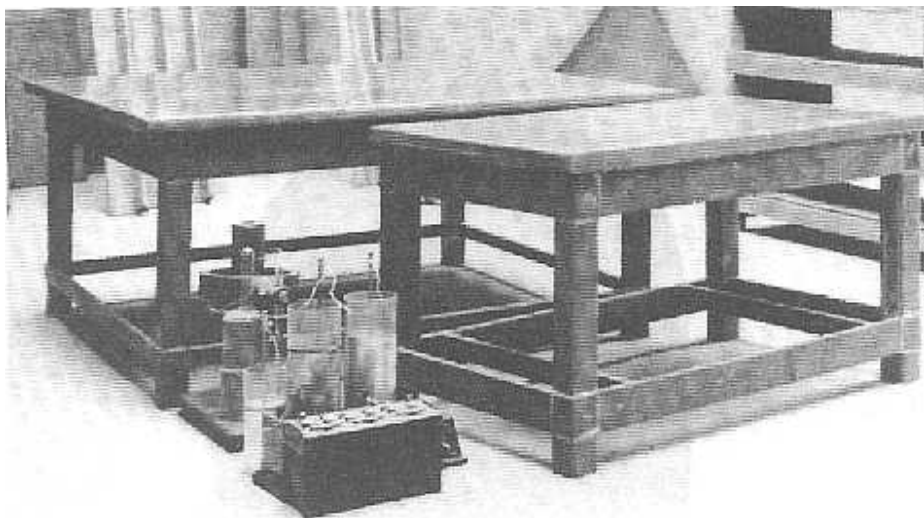
Después del gran fracaso de la razón que supuso la segunda guerra mundial, alimentando la seducción por la intuición, la conjunción de ambas —CULTURA + NATURA— se convierte en lema de trabajo para Beuys. Realiza un intento de volver a ordenar desde la precariedad; la asimetría es la nueva estrategia de ordenación; intenta una salida del sistema para poder disponer de un puesto de observación más objetivo: «De hecho nada tengo que ver con el arte y ésta es la única posibilidad para poder hacer algo por el arte». Esto supone una ampliación del concepto de arte, «todo hombre es un artista en el sentido que puede crear algo», que le lleva a «salirse» de las artes visuales y a trabajar en el campo social. Crea la «Organización para la democracia directa a través del plebiscito»; funda la «Universidad Libre Internacional» con Heinrich Böll; es candidato de los verdes al Parlamento Europeo. Crea, en definitiva, un espacio de movilidad de máxima transversalidad: «mi concepto de artes plásticas se refiere a la vida».

El modelo de la ciencia-Hauptstrom

En Beuys, el punto de vista del trabajo científico, el estudio e interés por las ciencias naturales y la fascinación por la imagería científica, aparatos y experimentos son largos y fructíferos¹⁰. Principios fundamentales para él provienen de la termodinámica y el electromagnetismo, conceptos como calor, entropía, aislante, conductor, emisor receptor, batería, etc., son profusamente utilizados en su obra, hasta el punto de que la palabra «Hauptstrom» (en magnetismo, corriente principal) forma parte, junto con la cruz y otros signos, de su sello personal. Adopta la idea tan prestigiada en las ciencias, de la obra como EXPERIMENTO aunque el experimentador, aquí, es punto de partida y parte ineludible del experimento.

⁹ Sigue la cita «... primero tendría lugar una forma interna en el pensamiento y el conocimiento y ésta podría expresarse después en la acuñación de la sustancia material, de la materia firme que se observa en el trabajo». BEZZOLA Tobia, *Joseph Beuys, op. cit.*, pág. 274.

¹⁰ «Yo he hecho análisis científicos y experimentos químicos en toda regla, he preparado colecciones y redactado descripciones» en *Joseph Beuys, ibid.*, pág. 247.



FOND, 1968

Para Beuys, hay un principio de complementariedad entre arte y ciencia, el arte es creador de complejidad y la función de la ciencia es reducir dicha complejidad. Propone dos imágenes para cada una, el «principio de miel» para el arte —estructuras como la cera que se deforman por el calor— y el «principio del cristal» para la ciencia, pues sus estructuras conceptuales están cristalizadas. Contrapone los conceptos de escultura y plástica, asociando el primero al principio del cristal, a un proceso geométrico, de *lisis* y aproximaciones en mínimas partes. Sin embargo, el concepto de plástica se manifiesta en la propiedad de *deformación*, de endurecimiento lento a partir de lo *caliente* y lo *caótico*. La plástica, para Beuys, es una constelación de fuerzas que se compone de energías caóticas inconcretas no dirigidas como el calor; mientras que el frío es un principio formal cristalino. Esta presencia o ausencia de energía le lleva al uso de materiales como la grasa y el fieltro.

Su idea del hombre como primer principio energético y la relación de éste con la ciencia aparece desarrollada en varias de sus obras (por ejemplo, *Double Aggregate*, 1958). La polaridad arte-ciencia de Occidente es representada por cajas como baterías e inductores transmisores. Beuys utiliza la noción de batería como almacén de energía eléctrica en su obra *Scene from the Stag Hunt* (1961). En ella, las baterías están formadas por pilas de periódicos en paquetes atados con forma de cruz. La fricción que surge de la acumulación de capas de periódico produce calor físico y la energía acumulada como información produce calor psicológico. En la pieza *Fond, II*, (1968), dos mesas de madera son forradas de cobre; las mesas pue-



Joseph BEUYS, *Filzanzug*, 1970.

den ser cargadas con 20.000 voltios; la escultura literalmente conduce energía cerrando un circuito con una batería. El apilamiento de materiales en múltiples capas, como representación de una batería, de un almacén de energía, es una técnica que, con diferentes materiales —acero, fieltro, cobre, etc.—, va a repetir en sus *Fonds*. Pero su acción «and in us... under us... landunder» (1965) es quizá la que ha tratado más directamente el problema de la ciencia para Beuys. Unos pedazos de papel rotos forman una «partitura» en la cual se mezclan una lista de 27 científicos y sus fórmulas. Utiliza la fórmula esencial de la física cuántica desarrollada por Max Planck, $E = hV$, donde E es la energía, V es la función electromagnética y h es la constante de Planck.

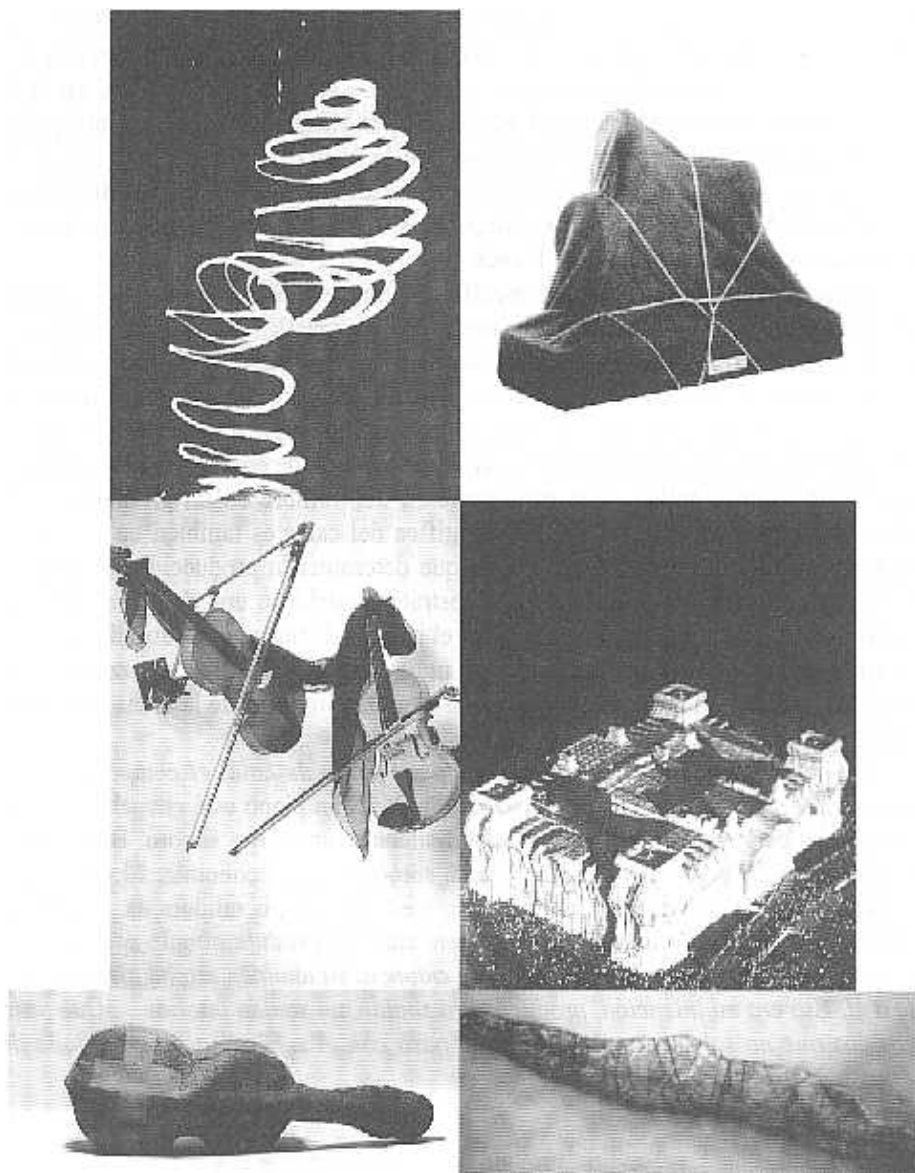
Beuys establece con ello una metáfora entre las ciencias duras y el espíritu humano proponiendo una reformulación de las mismas¹¹. «*La fórmula de Planck y Einstein necesita de una expansión urgente... la constante h de la fórmula de Planck puede ser identificada como un símbolo de lo humano, h es un valor, un principio ético. La constante de Planck (un hombre) representa a éste y éste es una muestra del género humano*»¹². Así, la producción de energía depende en última instancia del hombre. Con esta inserción del hombre en un problema de la ciencia, Beuys plantea que la teoría científica del calor es también un problema humano, siendo el hombre la constante que determina la producción de energía. Con esta redefinición de un concepto abstracto, establece una doble relación de equivalencia: por un lado, intenta reflejar el peligro de una ciencia aislada no sujeta a principios morales —Planck trabajó muy gustosamente para el nazismo— y, por otro, señala el riesgo que supone aislar al arte, «producto de la vida», del hombre, su productor.

En su obra «*Infiltración homogénea para piano de cola, el compositor más grande del presente es el niño Contergan*» (1966), un piano está envuelto en fieltro y en él está encerrado y condenado al silencio un cuerpo sonoro. Beuys hace alusión aquí a los peligros de una ciencia sometida a la Economía. El niño Contergan es el niño que nace deforme por un medicamento, la talidomida, que no ha sido suficientemente probado. «*No, en este caso no produce ningún sonido en el piano, porque el piano se había aislado y entonces yo también estaba aislado frente a él. Esa era mi intención, producir otro sonido, un sonido interior... ¿Qué pasa con los que no saben expresarse? ¿Qué pasa con el sufrimiento inarticulado de estos niños malformados?*»¹³

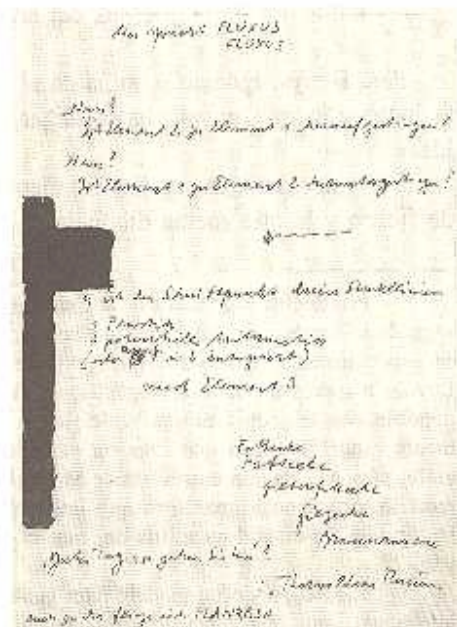
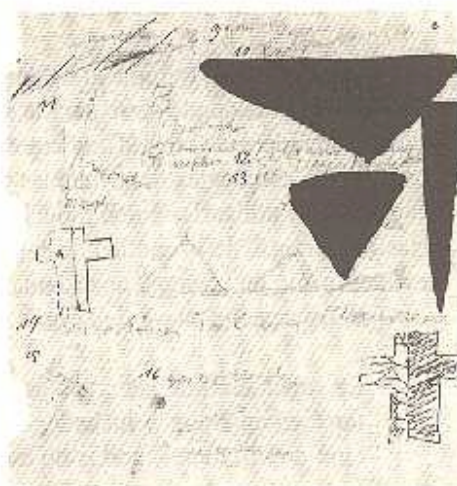
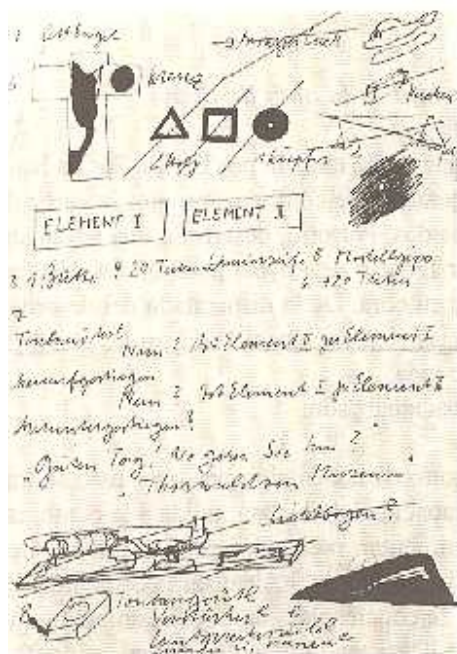
¹¹ «... el método analítico expulsa cada vez más de su sistema a la idea de lo espiritual». KOEPELIN, D. *op. cit.*, pág. 20.

¹² Ver Caroline Tysdall en *Joseph Beuys*, New York y London, 1979.

¹³ Mario Kramer, *Joseph Beuys*, Cat. MNCARS, *op. cit.*, pág. 74.



B. NAUMAN ; J. BEUYS; Rebecca HORN; Man RAY; CHRISTO



Partitur für "Manresa", 1966

Lógica del conflicto

La acción Manresa de 1966, supone un hito en la obra de Beuys

Ignacio de Loyola es tomado doblemente como modelo por Beuys. Por un lado, es modelo de vida que le sirve para la superación de conflictos propios, a partir de algunas coincidencias biográficas entre los dos. Por otro, desarrolla una sistematización de las estrategias desarrolladas por Ignacio de Loyola para, en un «diagrama» abstracto, utilizarlas como modelo en su obra. De lo disparatado del desorden de las intuiciones, de lo caótico de sus pensamientos, Ignacio de Loyola, paradójicamente, formó un cosmos, un sistema de vida.

Algunos aspectos clave de la obra ignaciana¹⁴ son:

- La superación de las crisis para convertirlas en algo positivo. Esto se traduce en un empeño luchador o «capacidad de lucha», unida a la combinación de diferentes modos de experimentar: racional, intuitivo, mítico, etc.
- La constitución de un modelador de estrategias. «Alcanzar la disciplina del yo, en la extrema agudización de la conciencia... en el pensamiento» que permita plantearse la necesidad de llegar, en el plano espiritual, a los fundamentos de la libertad, del arte, etc.

Para Beuys, Ignacio se sitúa en el inicio de la era científica¹⁵, ejemplificando la lucha con uno mismo hasta llegar, superados los prejuicios, a la «verdadera idea».

En la acción Manresa hay un elemento 1 que consiste en media cruz forrada de fieltro y la otra media dibujada en una pizarra que «representa», según Men-

¹⁴ Friedhelm Mennekes S. J. *Beuys en Manresa: Dos crisis y una superación*. Catálogo de la exposición «Aprovechar las Ánimas», Granada, 1993, págs. 33-50. El artículo es especialmente interesante pues expone todo el proceso de conversión de Ignacio de Loyola a través de su autobiografía, escrita bajo el título *Relato del Peregrino*, relacionándolo con la propia biografía de Beuys. «El interés de Beuys va más allá de lo meramente biográfico... lo que importa es la lógica de la búsqueda y de la decisión existencial», pág. 41. En una entrevista de Mennekes con Beuys, éste reafirma la importancia del modelo ignaciano «Ignacio es muy importante, si a la vez uno es capaz de intuir algo en su modelo de disciplina militante, que va más allá de sus propias formulaciones», *ibid.*, pág. 28.

¹⁵ «... Beuys vió un modelo para la superación de la crisis del presente de una manera intelectual, tanto respecto a la forma como al contenido. En cuanto a la forma, por el alto valor ético de la vida ignaciana, de la «lógica del conocimiento existencial» (Karl Rahner); y en cuanto al contenido, por el cruce de perspectivas antropológicas y cristológicas en el individuo. Mennekes, *ibid.*, pág. 50.

nekes¹⁶, «el orden racional, la ciencia»; hay además un elemento 2, constituido por material eléctrico, residuos y objetos cotidianos que «representa la intuición», dos rincones están tapados con sendos triángulos de fieltro y grasa, Mennekes interpreta la intersección cartesiana como marcas de los procesos intelectuales. Aquí habría que hacer una aclaración ¿nos movemos en un nivel conceptual? o ¿nos movemos en un nivel de descripción de una obra de arte?

Mennekes interpreta, pero no se sabe si sus interpretaciones realmente conducen a algún sitio. En principio, son cómodas, no tenemos que pensar, se nos dan como la cocina rápida, lees un problema y a la línea siguiente tienes su solución. La cuestión es que una obra de arte no funciona en ningún caso así, las interpretaciones son un pálido reflejo, una «sombra en la caverna» de ésta. La descripción necesita de métodos completamente diferentes a los de la simple interpretación. La forma, los materiales, la situación de los objetos en el espacio, la música que acompañaba la acción, los movimientos de Beuys de arriba abajo señalando el elemento 1 y el elemento 2 y preguntando ¿dónde está el elemento 3?, conforman un todo plástico («Plastik Bilden») difícil de reducir a: esto representa tal cosa y esto tal otra. Más bien habría que hablar del amplio CAMPO DE RELACIONES que se produce entre esos elementos de significado tan polisémico. No vamos pues a interpretar la acción Manresa aquí. Beuys dejó un buen número de dibujos, partituras preparatorias y reflexiones escritas, así como los objetos utilizados en ella; quedan testimonios de la acción y sus fotografías.

Lo que sí nos interesa de ella, es la estrategia empleada por Beuys para hacer un diagrama que nos sirva como modelo abstracto en un ámbito mucho más general.

Desde este punto de vista, *Manresa* puede ser descrita como sigue:

1. Beuys utiliza un MODELO DE VIDA, una biografía (Ignacio de Loyola) como modelo, hace un diagrama de éste y «ve» que tiene una estructura que ENCAJA con muchas de sus propias preocupaciones.
2. Lo proyecta sobre sí mismo, como un FILTRO, como un bloque purificador, que le hace abandonar posiciones mantenidas hasta entonces.
3. En este proceso de filtrado quedan las imágenes previas. Es necesario encontrar el PUNTO CERO de las imágenes para poder crear otras nuevas con absoluta libertad.

¹⁶ Esta interpretación es de Mennekes, no de Beuys, pero dada la relación de éste con Beuys consideramos oportuno citarla aquí. Sin embargo, Johannes Stüttgen, un colaborador de Beuys, en conversación con Klaus Fabricius a propósito de Manresa, no se atreve a dar una interpretación de los elementos de la acción; remite sólo al elemento 1 como arriba y al elemento 2 como abajo, pues ésto es lo que hacía Beuys en la acción, señalaba arriba y abajo y preguntaba ¿dónde está el elemento 3? Mennekes, *ibid.*, pág. 46.



Möbius Werfer, 1984



Art=Capital, 1980

A un nivel más general, la estrategia puesta en marcha por Beuys puede ser ampliada con el conjunto de su obra; los puntos-clave podrían ser:

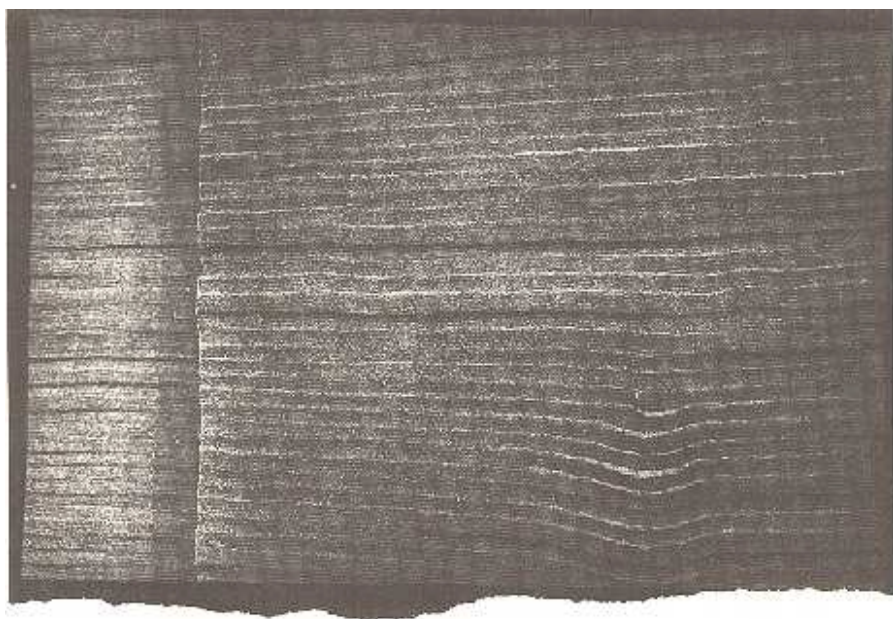
- a) En todo trabajo de Beuys hay una conexión con la tradición.
- b) Se produce una «neutralización» de ésta.
- c) Se somete a un proceso de filtrado conceptual, ampliado y combinado con diversos sistemas de conocimiento: científicos, sociales, antropológicos, artísticos, etc.
4. Se llega a un punto cero: borradura de las imágenes precedentes, «atara-xia», suspensión.
5. Reactivación del proceso: surgen materiales y combinaciones nuevas que paradójicamente se refieren al origen.

Podemos visualizar el proceso anterior como el diagrama de una cinta de Möbius: las dos caras de la cinta son la misma. Hay un proceso paralelo que describimos de la siguiente forma:

- a) Son fundamentales las ideas y los conceptos relacionados con ellas, el poder de la ordenación y la clasificación.
- b) Una vez hecho este trabajo, las ideas se deslizan hacia un punto cero o de borradura de las imágenes.
- c) El propio sujeto las asimila e incorpora, en un proceso de digestión previa a la manifestación por cualquier medio.

Este bucle puede ser iterativo, con cada paso se consigue una mayor depuración conceptual y formal.

Esto posibilita que surjan nuevos repertorios e imágenes cuyo modelo no han sido las imágenes de partida, ¿estamos abajo o arriba?, ¿cuál es el anverso y el reverso de una cinta de Möbius?



En su obra fuerzas dirigidas (1974-77)⁷

Una serie de pizarras se llenan de escritos, dibujos y diagramas mediante el debate directo con el público que asiste a la exposición.

Las pizarras no se borran sino que se fijan y se depositan en el suelo, sustituyéndose por otras nuevas.

Obviamente, el conjunto de pizarras llenas se iba haciendo mayor a medida que avanzaba el tiempo de la exposición y la pieza no se completaba hasta la clausura de la muestra.

Beuys plantea en esta obra un proceso abierto que se construye a medida que se invierte una energía.

El estaba presente de 12h. a 20h. y orientaba —diagramaba— el conjunto de fuerzas —ideas— que surgían de sus debates con los espectadores.

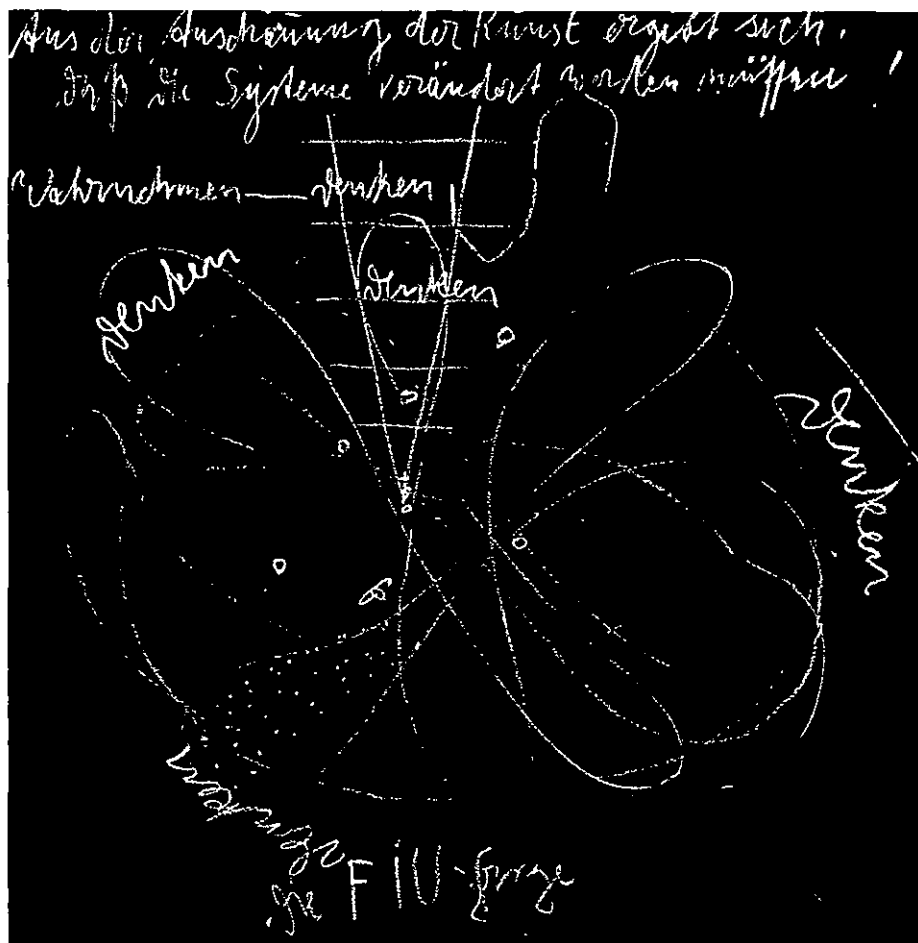
«Los objetos sólo pueden comprenderse en relación con mis ideas»¹⁸.

Cuando las acciones se convierten en formas

Las pizarras apiladas en el suelo, formando capas, remiten en su conjunto a la noción de batería de energía, empleada por Beuys en piezas como los Fonds. Intentar acercarnos a una pizarra para conseguir una explicación de la obra es tarea amarga, pues la estrategia puesta en marcha por Beuys no trata en modo alguno de la obra en sí, sino de la problemática que surge al intentar comprenderla. Hay un salto en el bucle, vemos un sistema —la pieza—; si nuestra atención es perspicaz, descubrimos en él a un observador que está escudriñando una pieza para intentar comprenderla; desde nuestra posición quisiéramos decirle que su intento es vano pues está atrapado por el sistema y necesita otra dimensión mayor para comprender que la pieza remite a los problemas de comprensión de piezas artísticas y no a esta pieza en concreto pero, inmediatamente, nos reconocemos en ese observador que ve el sistema y trata de comprenderlo y quisiéramos avisarle de su error y.... llegamos a un círculo vicioso donde el sistema y el observador están al mismo nivel.

¹⁷ La obra se expuso por primera vez en Londres en la muestra *Art into Society, Society into Art* en noviembre de 1974. Se repitió añadiendo más pizarras y algunos elementos en la galería René Block de Nueva York en 1975. Al año siguiente se presentó en la Bienal de Venecia y en 1977 la adquirió *Joseph Beuys, Richtkräfte*, Nationalgalerie, Berlín, 1977.

¹⁸ BEZZOLA, Tobia, *Joseph Beuys, op. cit.*, pág. 291.

Joseph BEUYS, *Action Third Way III*, 1978.

Para que ésto no suceda, hay que mantener la jerarquía de niveles y la numeración de capas, es decir, aceptar las reglas del juego donde el orden es importante. Hasta el juego más azaroso necesita de unas mínimas reglas para ser jugado. Si cierto orden está en la generación misma del azar, ¿porqué no intentar descubrirlo en un conjunto de pizarras «tiradas» en una habitación? La solución al juego pasa ineludiblemente por ser jugado, nadie puede dar una solución para ganar a los dados, como mucho, se puede hablar de la probabilidad de ganar. Lo que Beuys propone es un sistema que funciona como un juego invertido, esto es, en vez de jugar en base a unas reglas, se pide que se adivinen las propias reglas del juego a

partir de unas ACCIONES —ideas, diagramas— que paradójicamente SE CONVIERTEN EN FORMA jugando.

Las pizarras son los «*dibujos auditivos*» de Beuys, que escribía en ellas mientras hablaba. Son, por tanto, sonidos objetuales. Las pizarras, como diagramas, muestran la infraestructura conceptual de las propias palabras y, a su vez, representan la culminación de los dibujos de Beuys. Son objetos formal-conceptuales, es decir, son híbridos de dibujos y esculturas. Implican un cuestionamiento de todos los modelos de pensamiento y categorías conceptuales dados, exigen la confrontación y el hacer tabla rasa para encontrar en ellas el diagrama que nos conduzca al principio de las formas y a los fundamentos de las ideas.



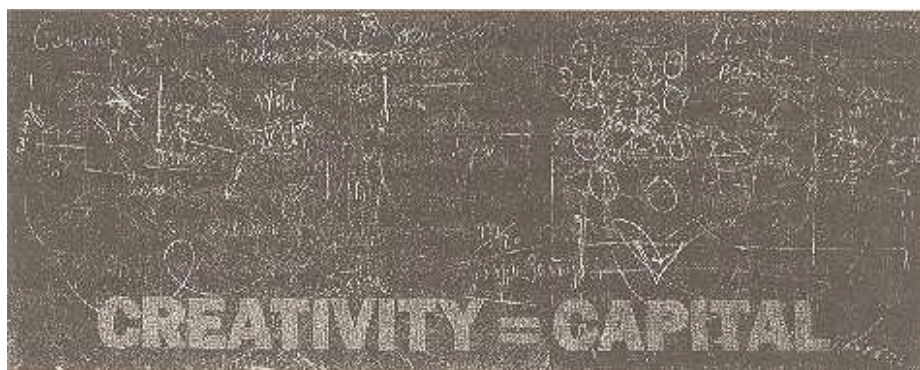
Suponen, en última instancia, descubrir el pensamiento con la rodilla¹⁹, dicho de otro modo, liberarse del cerebro y desplazar el pensamiento por todo el cuerpo.

¹⁹ «Pienso con la rodilla» es una frase impresa y publicada en una postal, cf. *Joseph Beuys, ibid.*, pág. 281.

medio social. Utilizando el diagrama ignaciano se necesita de una ruptura, una crisis y una inserción en un proceso caótico para que surja un nuevo orden, un auténtico renacimiento y superación del nivel precedente. A partir de ese momento se alcanza un alto grado de libertad y también del arte.

El proceso de emergencia de la forma es entendido por Beuys como una dura lucha inciativa. El arte puede presentar la forma de un «juego» como la vida, pero no hay que llevar la metonimia mas lejos, no es un desahogo instintivo y, por supuesto, nunca es «subjetivo» a pesar de que el sujeto intervenga. Para Beuys, se trata de una «EXTRAÑA OBJETIVIDAD», una realidad objetivada que desde luego está creada por un sujeto, pero eso no significa subjetividad, del mismo modo que un hombre no infunde «humanidad» a un cuchillo por el hecho de fabricarlo. Hay un gran malentendido en pensar que el arte es algo subjetivo. En las ciencias se usan aparatos para medir, lentes para ver y se afirma que son aparatos dentro de un experimento objetivo pero se olvida que, en último término, hay un sujeto que «interpreta medidas» y que «ve» a través de las lentes y todo esto se refleja después en una «opinión» sobre lo visto y lo medido en forma de artículo científico. En este contexto, no se pone en duda la parte fundamental del experimento, esto es, la elaboración de lo visto y medido por parte del experimentador. Es preferible seguir pensando que, como los aparatos, el laboratorio y el método científico son objetivos, no hay un sujeto detrás que en última instancia interpreta el experimento.

En el arte, esto está muy claro desde el principio, una obra es un experimento que necesita de un armazón conceptual y una competencia en técnicas, estrategias y modelos que proviene fundamentalmente del estudio del corpus de las obras ya hechas por otros artistas. Hasta aquí el proceso es paralelo al de la ciencia. La divergencia aparece en la siguiente fase. En el arte, el sujeto que experimenta forma parte del experimento pues evoluciona con él; una vez puesto en marcha el proceso no es posible que deje de interferir, pues él mismo constituye



la energía del sistema. Los acordes de una pieza musical necesitan de los precedentes para llegar a completarse pero también la disposición del autor ha de tener una continuidad coherente en el tiempo que dure su elaboración. La realización de una pieza visual requiere una interacción continua entre las ideas y los materiales, sus relaciones, sus pesos y densidades, para que el conjunto posea una estructura que en ningún caso puede ser meramente subjetiva o arbitraria²¹. Para que TENGA SENTIDO necesita tener un orden y una disposición y para que, además, sea una obra maestra necesita ser ejemplar, es decir, ser un ejemplo de cómo unas sustancias tan viejas como el mundo, pueden ser mostradas de una manera nueva, es decir, con los procedimientos de la tradición, los conceptos y los materiales renovados.

Aquí está lo esencial y a la vez lo paradójico del arte:

1. Existe una búsqueda de ciertos órdenes precedentes.
2. El sujeto, el artista, asimila esos órdenes y los digiere.
3. En esta digestión se produce una lisis de conceptos, ideas y materiales (aquí el laboratorio es el sujeto), en un proceso de tiempo y, por tanto, de experiencia, que puede ser instantáneo o muy dilatado, un proceso de toda una vida.
4. Se producen recombinaciones que pueden ser resultados de procesos:
 - 4.1. Arbitrarios, sin ningún interés. El mono pintor.
 - 4.2. Subjetivos, meros desahogos instintivos sin conexión con ideas y conceptos relevantes, es decir, sin estructura.
 - 4.3. Ensamblajes: reproducen estructuras precedentes, la lisis no ha producido mezclas, los materiales se vuelven a reunir en distintas disposiciones, son necesarias las suturas o los anclajes para unir los bordes.
 - 4.4. Híbridos: se produce una recombinación parcial de elementos, aparecen todavía ideas, estructuras o materiales sin recombinar pero están perfectamente integrados en una nueva estructura con características y propiedades nuevas.
 - 4.5. Emergentes: se produce un salto en el sistema, la obra se constituye en un sistema formal autónomo independiente de la tradición. Se generan contextos de interpretación nuevos.

²¹ Charlotte Moorman presentó en Nueva York, con la aprobación de Beuys, la pieza *Infiltración-Homogénea para Violonchelo*, esta pieza consiste en un violonchelo forrado de fieltro y una cruz roja. Moorman no encontró fieltro en Nueva York y utilizó franela gris. La sustitución del material disgustó profundamente a Beuys. En 1967, por deseo expreso de Beuys, la pieza fue enfundada de nuevo en fieltro. Mario Kramer en *Joseph Beuys, op. cit.*, pág. 74.

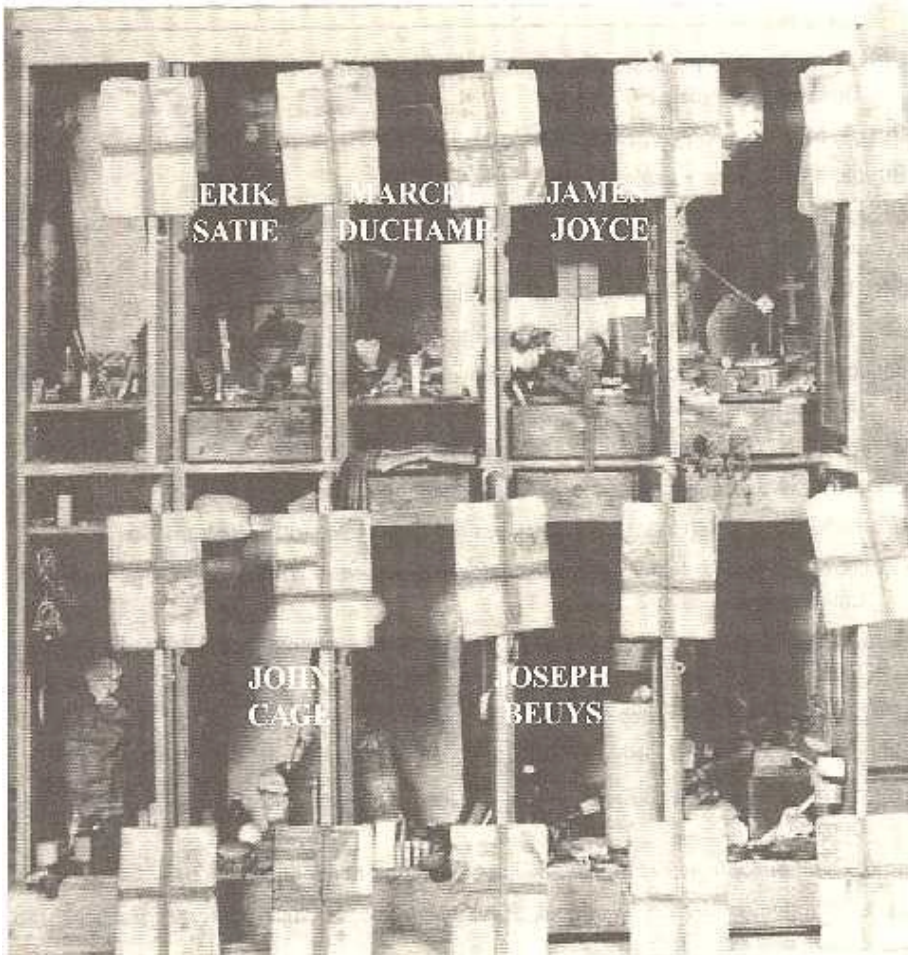


¿Formas de pensar?
¿Pensar formas?
¿El pensar como forma?

Joseph BEUYS, *Sumas doblemente cruzadas*, 1963.

"El pensar mismo debe interpretarse como una primera escultura".

¿QUÉ ES LO QUE LOS UNE?



Joseph BEUYS, *Scene from the stag hunt*, 1961.

La misma estrategia:

Dotar de grandeza a las cosas corrientes utilizando
materiales sencillos,
TAL COMO SON.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *Joseph Beuys*, Catálogo Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.
- BERNICE R. *Joseph Beuys and the Language of Drawing*, New York, The Museum of Modern Art, 1993.
- BUNGE, M. *Treatise on Basic Philosophy, Vol. III. Ontology, I: The Forniture of the World*, Dordredcht, Reidel, 1977.
- BUNGE, M. *Epistemologia*, Barcelona, Ariel, 1980.
- BUNGE, M. *Intuición y razón*, Madrid, Tecnos, 1986.
- CROCE, B. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1962.
- ECO, U. *Tratado de Semiótica general*, Barcelona, Manzano, 1977.
- ECO, U. *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1984.
- FREUDENTHAL, H. *Didactical phenomenology of mathematical structures*, Dordrecht, D. Reidel publishing company, 1983.
- GOODMAN, N. *De la mente y otras materias*, Madrid, Visor, 1995.
- GOODMAN, N. *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- GÓMEZ MOLINA, J. J. (Coor.), *Las Lecciones del Dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995.
- GÓMEZ MOLINA, J. J. (Coor.), *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1999.
- GORDILLO L. Octubre 1980, *El proceso del deseo*, El Paseante, núm. 8, Madrid, Siruela, 1988.
- GORDON, M. *Dadá y Performance*, New York, 1987.
- HILDEBRAND, A. VON, *El problema de la forma en el arte*, Madrid, Visor, 1988.
- HOFSTADTER, D. R. *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. Barcelona, Tusquets & Conacyt, 1992.
- JUNG, C. G. *Simbología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- KLEE, P. *Enfoques del arte moderno, Para una teoría del Arte Moderno*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1979.
- KLEE, P. *Bosquejos Pedagógicos*, Caracas, Monte Avila, 1974.
- KOEPLIN D. *Fluxus: Bewegung im Sinne von Joseph Beuys: Plastische Bilder 1947-1970*, Stuttgart, 1990.
- KOFFKA, K. *Principles of Gestalt Psychology*, New York, Harcourt Brace, 1935.
- KRAUSS, R. E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.
- KRAUSS, R. E. *La transgresión está en el ojo observador*, Creación, núm. 6, págs. 28-48.

- LEWIN, K. *A Dynamic Theory of Personality*, Selected Papers, New York, McGraw-Hill Company.
- MENNEKES, F. *Beuys en Manresa: Dos crisis y una superación*, Granada, Catálogo de la exposición «Aprovechar las Ánimas», 1993.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1984.
- MOLES, A. *Teoría de la información y percepción estética*, Madrid, Júcar, 1976.
- MORRIS, CH. W. *Science, Art and technology*, The Kenyon Review, Vol. I, 1939.
- MORRIS, CH. W. *La significación y lo significativo*, Madrid, Comunicación serie B, 1974.
- PANOFSKY, E. *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, Infinito, 1970.
- PARAYSON, L. *Estetica-Teoria della formatività*, Bolonia, Filosofia-Zanichelli, 1960.
- PAZ, O. *La búsqueda del comienzo*, Madrid, Espiral, 1983.
- PAZ, O. *La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza Forma/Era, 1989.
- PEIRCE, CH. S. *Collected Papers, 1931-1935*. Hartshorne, C.; Weiss, P.; *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1967.
- PEREC, G. *Pensar, clasificar*, Barcelona, Gedisa, 1986.
- QUINE, W. VAN ORMAN, *The Ways of Paradox, and Other Essays*, New York, Random House, 1966.
- RIVIÈRE, A. *Razonamiento y representación*, Madrid, S. XXI, 1986.
- SMITHSON, R. *El paisaje entrópico. La entropía y los nuevos monumentos*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1993.
- SUPPE, F. *The Semantic Conception of Theories and Scientific Realism*, Urbana, University of Illinois Press, 1989.
- TEMKIN, A. *Joseph Beuys: Life Drawing*. En *Thinking is Form. The Drawing of Joseph Beuys*, New York, The Museum of Modern Art, 1993.
- TYSDALL, C. *Joseph Beuys*, New York y London, 1979.
- WAGENSBERG, J. *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Barcelona, Tusquets, 1985.
- WIENER, N. *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine*, Massachusetts, MIT Press, 1965.